

De la rigidez del contorno a la unidad de imagen

EL ARTE MODERNO SUPUSO UN FUNDAMENTAL CAMBIO DE ENFOQUE RESPECTO AL ARTE TRADICIONAL. EL INTERÉS PRIMORDIAL DE LA OBRA de arte se desplazó del contenido temático o asunto de la misma a su contenido puramente visual, con lo que la obra alcanzó un nuevo valor como realidad autónoma respecto a la realidad exterior. La superficie del cuadro adquirió una densidad propia y llegó a desempeñar toda ella un papel activo; el espacio entre las figuras pasó de ser un fondo inerte a constituir un factor de relación de las figuras entre sí y con la superficie del cuadro.

La autonomía plástica adquirida por el cuadro se traslada casi directamente a la arquitectura, concibiéndose cada plano del edificio como un elemento plástico en sí mismo. Así, la consideración de la arquitectura como una manifestación más de las vanguardias artísticas, en proximidad e incluso coincidencia con algunos de los movimientos más potentes —cubismo, neoplasticismo, suprematismo—, dio lugar a que una condición específicamente pictórica, la valoración del plano, pasara casi sin mediación a la arquitectura. En algunas de las arquitecturas más implicadas en los fenómenos artísticos se dio valor a los planos verticales del edificio en relación con aspectos desarrollados en la pintura, como el de la transparencia o superposición de diversos motivos que se perciben simultáneamente en una relación fluctuante, o la relación entre retícula de horizontales y verticales y figuras en ella incluidas o, en todo caso, la composición de las fachadas del edificio según los principios de relación figura-fondo, de equilibrio no necesariamente simétrico y de ordenación geométrica abstracta, es decir, su valoración como plano autónomo y su tratamiento en los mismos términos desarrollados por la pintura.

Además de la transposición a a las fachadas del edificio de los mecanismos pictóricos con que se define el cuadro, se da en la

arquitectura moderna una transposición de otro orden: la del plano real del cuadro a ese plano no real respecto a la realidad arquitectónica que es la planta del edificio. La planta, que es una abstracción arquitectónica, pasa a verse como un elemento plástico con existencia real y acabada en sí mismo, a la vez que se le considera el elemento determinante del edificio. La planta es un objeto plástico —como el cuadro— y a la vez es el edificio.

No sólo son entendidas la arquitectura y la pintura como aspectos del mismo fenómeno artístico, sino que a la planta, la cual arquitectónicamente es una mera representación plana de una realidad tridimensional dotada de unas condiciones propias de materialidad, espacialidad, escala y respuesta al emplazamiento, se le atribuye una entidad inmediata y completa como definidora del edificio a la vez que como objeto plástico.

La planta libre y la horizontalidad de un espacio limitado por las losas de piso contribuyen al protagonismo casi exclusivo de las plantas en la definición del edificio: la fachada se convierte en un simple plano envolvente de la complejidad interior de la planta. Pero aparte de la directa influencia cubista y purista en la arquitectura de la planta libre de Le Corbusier, hay otras realizaciones de la modernidad pictórica que van a tener una traducción literal en la composición de las plantas de arquitecturas posteriores. Así, la relación de una o varias figuras cuadradas con la superficie del cuadro en que se sitúan es un tema que desarrolla la pintura suprematista de Malévitch. En sus composiciones de cuadrados es fundamental el color de las figuras en relación con el fondo blanco: desde el negro, pasando por el negro y el rojo, hasta el propio blanco, lo cual produce distintos efectos de profundidad relativa. Pero también es fundamental la relación de tamaño y de posición de la figura con el fondo dentro del cuadro, y de las figuras entre sí en las composiciones con varios elementos.

Centrándonos en los aspectos de tamaño y posición, en el «cuadrado negro», de 1915, es decisiva la relación de tamaño entre el gran cuadrado negro y la banda blanca que lo enmarca, aparte de una ligera oblicuidad del lado superior del cuadrado, que asciende hacia el vértice izquierdo. La relación de tamaño produce una ambigüedad o visión fluctuante entre lo que podemos interpretar como un cuadrado negro situado sobre el cuadrado blanco del lienzo o como un marco blanco sobre un fondo negro. En el «cuadrado rojo y

cuadrado negro», del mismo año, es importante la relación de las figuras con el fondo del lienzo, pero sobre todo lo es la de las figuras entre sí. El cuadrado rojo mide de lado dos tercios del lado del cuadrado negro y está girado respecto al mismo según una construcción precisa¹. La relación entre figuras y entre figuras y fondo se hará más compleja al aumentar su número y hacerse más variadas de forma y tamaño, como en el caso del cuadro «ocho rectángulos rojos», también de 1915. Finalmente, en el «Cuadrado blanco sobre fondo blanco», de 1918, la relación que se establece entre figura y fondo es la de sus tamaños relativos y, sobre todo, la que resulta del giro del cuadrado interior respecto al exterior del lienzo, la cual obedece también a una determinada construcción².

En el caso del «cuadrado negro» lo fundamental es la ambigua relación figura-fondo debida al contraste entre el negro y el blanco, a la posición concéntrica de ambos y a su tamaño no muy distinto. En el caso del «cuadrado blanco sobre fondo blanco» la figura es inequívocamente el cuadrado interior girado, pero el fondo es el que adquiere la condición más tensa, más activa, debido a la falta de paralelismo entre lados producida por el giro y a la mayor o menor proximidad de los vértices a los bordes del cuadro. La proximidad y convergencia de los lados de la figura contenida respecto a los bordes del cuadro que la contiene da lugar a la activación de esos espacios situados entre ambos y que en principio formaban parte de un fondo neutro. Algo similar ocurre en «cuadrado rojo y cuadrado negro», aunque aquí el espacio del fondo que resulta activado es sobre todo el comprendido entre las dos figuras cuadradas.

El paso siguiente en la relación entre dos figuras cuadradas sobre un fondo lo da El Lissitzky en una de las láminas de su «Historia de dos cuadrados». Aparecen en ella dos cuadrados sensiblemente del mismo tamaño, de los cuales, como en el caso de Malévitch, el superior tiene una posición paralela al contorno de la lámina y es el inferior el que está girado. Pero aquí el vértice superior del cuadrado girado llega casi a tocar al otro cuadrado y además el contorno, en esta obra también cuadrado, se traza más próximo a ambas figuras que en el cuadro de Malévitch. De este modo el espacio entre las

¹ Véase Poul Pedersen, «Le carré comme point de départ», en *Malévitch. Architectones, peintures, dessins*. Centre Georges Pompidou, 1980, págs. 30-32.

² Idem.

figuras y el contorno resulta en la ilustración de El Lissitzky más compartimentado, aunque sin llegar a perder la continuidad, más completamente influido por los lados de las figuras y por los lados del contorno que en el correspondiente cuadro de Malévitch, en el que ambos cuadrados flotaban en una superficie amplia que tenía más la condición de un fondo neutro sobre el cual se situaban.

Una indudable relación figurativa con las composiciones de dos cuadrados comentadas, especialmente con la de El Lissitzky, se da en la planta de la casa Fisher, de Louis Kahn. En ella los dos rectángulos de dimensiones parecidas que forman la planta están girados entre sí, adoptando posiciones similares a los de la ilustración para la «Historia de dos cuadrados»; en la planta de Kahn, sin embargo, el rectángulo girado no sólo se aproxima al otro hasta casi tocarlo, sino que penetra en el mismo, de manera que una de sus esquinas queda cortada y permite la comunicación entre ambas partes de la planta. Resultan así dos diedros agudos que contribuyen a vitalizar el espacio exterior alrededor de la casa, aunque el resultado queda en gran medida diluido al no existir un contorno que acote y defina unos límites de esos espacios exteriores.

El interés por la colisión entre figuras tiene también su raíz en la visión piranesiana de la planta de la Roma antigua y es algo que reaparecerá en otras obras de Kahn. Así, en el Convento de las Hermanas Dominicas de Media, Pennsylvania, proyectado entre 1965 y 1968, esto se lleva a la relación entre cuatro figuras giradas entre sí y respecto a un rígido contorno, que las envuelve por tres lados. Los cuerpos de planta cuadrada que albergan los espacios comunes —el recinto de entrada, la iglesia, el refectorio con sus servicios y las aulas— se giran y acometen en sus esquinas produciéndose una relación aparentemente casual en cuanto al ángulo de encuentro, pero uniéndose como eslabones de una cadena que se cierra sobre sí misma. Esto da lugar a que aparezca un patio irregular en el medio y una serie de diedros de aberturas diversas definidos por las caras exteriores. A esta disposición libre pero fuertemente eslabonada de los distintos edificios se le contrapone la rigidez y uniformidad del cuerpo de celdas.

Forman éstas un bloque en C con las esquinas reforzadas por piezas mayores que engloban una sala de reunión y los servicios; los bloques laterales de la C tienen una longitud mitad de la del central. La relación de esta C de las celdas con el resto de los cuerpos a los

que engloba es lo que da más interés al conjunto. En primer lugar, se producen nuevos encuentros en ángulo entre las paredes de los edificios individuales y los muros del bloque de celdas; esto se hace de manera que aparezca todo tipo de encuentros: la proximidad, la tangencia, la interpenetración, etc. En segundo lugar, el bloque de las celdas constituye un contorno rígido que como marco indeformable contiene el desbordante movimiento interior; a la vez, actúa poniendo más en evidencia, con su estricta ortogonalidad y orden, los giros y superposiciones de las figuras interiores. Pero, como en algún otro de sus proyectos, Kahn deja la plata en una atractiva situación ambigua. La C constituida por las celdas no llega a envolver completamente a los edificios individuales; en realidad es un medio marco que sólo llega a abarcar la mitad del conjunto formado por dichos edificios y que permite que estos se desborden por su lado abierto. Se llega así a una relación espacial compleja a base de figuras simples, de edificios de planta cuadrada y de un contorno rectangular que los rodea parcialmente. Además, se da la paradoja de que es el marco o contorno regular el que queda abierto, incompleto, y que son las figuras interiores, de disposición y encuentros irregulares, las que completan un anillo cerrado.

Una solución que indudablemente tiene relación con la de Kahn en el proyecto recién comentado es la que da James Stirling para el Centro de la Ciencia en Berlín. Una serie de edificios se conectan en cadena y cierran un espacio a modo de patio. En el solar objeto de la actuación se conserva un antiguo palacio, que sigue la alineación de una calle oblicua respecto al resto de la trama urbana en esa zona. Stirling proyecta un gran bloque longitudinal a lo largo de la calle superior, opuesta a la del palacio, y sitúa una serie de piezas entre ambos edificios; estas piezas adoptan posiciones diversas que no guardan una relación con la de los otros dos edificios y se enlazan con éstos y entre sí a base de brascas interpenetraciones. Al ser el edificio situado según la trama un bloque simplemente lineal no tiene la condición de marco que encierre al resto de las piezas, a diferencia de lo que ocurría en el caso de Kahn, en el que se producía la contraposición entre marco y elementos contenidos.

Aquí el posible interés de la composición se confía al efecto de *collage* con edificios de procedencia histórica directamente reconocible: un castillo medieval, un teatro griego, una iglesia y una torre; los edificios están extraídos de su procedencia original en un determina-

do momento de la historia y situados en una composición nueva que los agrupa sin ninguna aparente ley más que la voluntad plástica. Pero las distintas piezas siguen la forma de los edificios históricos solamente en su perímetro; el interior no está sujeto a la ordenación propia de dichos edificios, sino que se compartimenta de manera indiferente respecto a los mismos y siguiendo sólo su programa de uso. Entre los distintos edificios, atravesándolos violentamente, se establece una circulación que cierra un anillo completo y da una posibilidad de uso conjunto a piezas tan dispares.

Se trata de una arquitectura que confía en el efecto de sorpresa, casi de provocación, ante lo inesperado de la planta para resultar interesante. Es seguramente el tratamiento del contorno en alzado lo más valioso del proyecto. Al tumultuoso resultado en volumen que la planta anticipa se le contrapone un tratamiento epitelial uniforme que cubre los distintos cuerpos con una misma solución de arranque y coronación, de material de acabado de las superficies y de forma y disposición de huecos, a pesar de las notables diferencias en altura entre los distintos edificios. Reconstituye esto en alguna medida, con este recurso lingüístico tan del gusto de Stirling, la uniformidad de un conjunto por otra parte tan voluntariamente dislocado; se trata, sin embargo, de un recurso que actúa al nivel más superficial de los edificios, dicho esto en el doble sentido de la palabra superficial.

Stirling muestra en este proyecto su voluntad de aparecer como representante —y representante destacado— de la sensibilidad actual, al recoger en un mismo proyecto una serie de edificios históricos, siguiendo la presente inclinación hacia el pasado en las propuestas arquitectónicas. Pero a la vez se despega del actual respeto por la historia al tratar a estos edificios como meros contornos evocadores de su origen pero vaciados de toda fidelidad tipológica en su organización interna y a la vez relacionados entre sí según el mecanismo moderno del *collage*. También pone Stirling de manifiesto su dependencia de la tradición artística moderna por su concepción del proyecto como resolución plástica de una planta sobre cuyo contorno levanta luego una piel de cerramiento.

El cambio de planteamiento arquitectónico respecto a la tradición moderna se produce realmente en otras arquitecturas que ya no admiten ser entendidas solamente por el dibujo de la planta, ni menos concebir ésta como un puro problema plástico, aunque mantengan por otra parte algunos de los logros fundamentales de la arquitectura

moderna en cuanto a distribución, espacio y tratamiento volumétrico. Son estos edificios que requieren hacer referencia para entenderlos plenamente a una arquitectura del pasado, y no como referencia superficial o como transposición literal, sino como problema profundo de composición arquitectónica. En ellos se hace patente el cambio producido en los últimos quince o veinte años hacia un entendimiento disciplinar de la arquitectura como reflexión crítica sobre su propio campo, es decir, sobre las cuestiones específicas y los elementos propios de la arquitectura, que se repiten, aunque con características particulares, en diferentes momentos de la historia.

Un edificio en el que esta reflexión sobre la arquitectura del pasado se pone de manifiesto, y en el que además se da un modo totalmente distinto al puesto en práctica por Stirling para unificar un conjunto múltiple, es la llamada «casa cerca de Nueva York», construida por Charles Moore con Richard B. Oliver en 1976. Este proyecto se sitúa en el emplazamiento de una antigua granja y se aprovecha restos de la primitiva construcción, que dan pie a una diferenciación en dirección, aunque no se permite la aparición de ningún diedro en ángulo agudo, y en espesor de muros de unas partes respecto al resto. La casa está constituida por una serie de volúmenes principales, en general de planta cuadrada y paralelos entre sí, enlazados en cadena por unos volúmenes de conexión menores y más irregulares; es ésta una visión que obtenemos de la planta alta y, sobre todo, de la planta de cubiertas. Interiormente, la casa tiene un espacio de circulación continuo de doble altura, que mediante los cuerpos anejos y a través de los principales conecta linealmente todo el edificio. Es éste un espacio sinuoso, de niveles y cerramientos cambiantes, que contrasta con la simplicidad de los volúmenes separados. Forman parte del mismo pasarelas, rampas y escaleras y contiene distintos elementos vegetales y de agua, con lo que su condición es la de un paseo exterior que discurre entre los edificios propiamente dichos o los atraviesa en algunas partes y que, eso sí, se ha incluido dentro del ambiente climatizado de la casa; como espacio de doble altura, o de relación entre las dos alturas, está presente tanto en la planta baja como en la alta.

Después de observar la diversidad espacial y la multiplicidad volumétrica de la casa, según se desprende de las plantas, resulta sorprendente constatar que en los alzados se da una cierta unidad de imagen. Por un lado, se comprueba la independencia volumétrica de

cada cuerpo del edificio, enfatizada por el distinto nivel de suelo a que arranca cada uno de ellos y por el diverso tratamiento de huecos. Pero, por otro lado, se observa que en los cuatro alzados de conjunto aparecen dos grandes cuerpos de chimenea y ventilación situados en cubierta en una posición equidistante respecto al centro de la composición y que hay una convergencia de las cubiertas hacia el centro, salvo en los dos alzados largos, en los que la cubierta de garaje, y en alguna medida la de la piscina, no cumplen esta ley. Se configura de este modo una imagen que recuerda sin lugar a dudas a un edificio tan estrictamente simétrico y de planta regular, en su contorno y en sus elementos constituyentes, como es Stratford Hall, construido en Westmoreland County, Virginia, en 1725.

Stratford Hall merece una reflexión por sí mismo, antes de insistir en su influencia sobre la casa proyectada por Moore. Su vinculación con el territorio, como elemento ordenador y controlador del mismo, es de raíz inequívocamente palladiana; es un edificio que establece una indisoluble relación con sus posesiones, los campos cultivados a un lado y los bosques y el río al otro. Los medios con los que establece esa relación son, sin embargo, muy distintos de los de Palladio, a pesar de coincidir en aspectos significativos. Como las villas de Palladio, Stratford Hall es un edificio simétrico, tripartida, que presenta dos fachadas más importantes y cuya planta principal está elevada sobre otra más baja, accediéndose a ella por escaleras exteriores. La disposición tripartita surge en Palladio como compartimentación interior de la figura completa de un cuadrado o de un rectángulo de dimensiones próximas al cuadrado. El cuadrado perimetral se subdivide por medio de una serie de muros en profundidad y otros paralelos a fachada; esto da lugar a la aparición perpendicularmente a fachada de una banda central más ancha —en la que se suceden los espacios principales de la casa— y otras dos laterales. La banda central de espacios principales de la planta se manifiesta igualmente en fachada como jerárquicamente dominante: en ella aparece un pórtico de columnas elevado sobre un podium con escalinata y coronado por un frontón.

En Stratford Hall, las tres bandas de habitaciones en que en las villas de Palladio se compartimentaba la planta se han independizado; las tres pasan a tener la misma anchura y la de en medio queda reducida a una sola sala situada en posición central y a la que se accede directamente desde el exterior por sendas escalinatas. Con ello

la planta pasa de ser un compacto cuadrado a una planta en H, que con su claridad de forma está en cambio a medio camino entre lo que era una planta inequívocamente unitaria —las de Palladio— y lo que será una planta compuesta por cuerpos independientes —las de raíz neoclásica. Es el tratamiento uniforme de los cerramientos y, sobre todo, la cubierta lo que da una imagen tan unitaria al edificio. Por otra parte, aparecen en la planta unos elementos nuevos, en relación con una de Palladio; son esos grandes bloques de chimeneas situados en el centro de los cuerpos laterales como elementos macizos que constituyen los núcleos organizadores de la planta. En efecto, las cuatro chimeneas agrupadas de dos en dos determinan, con su forma y posición dentro del contorno de la planta, la posible distribución de ésta: un corredor intermedio comunica los dos vestíbulos a los que se accede por las puertas laterales y que a su vez dan paso a las cuatro habitaciones en que se divide cada cuerpo; lo único que queda sin fijar es la posición de los tabiques divisorios, que en cualquier caso han de acometer a una zona maciza del núcleo y a un paño también macizo del contorno, pero que dan lugar a habitaciones de distinto tamaño.

Frente a estos cuerpos laterales, fuertemente estructurados por los núcleos macizos de las chimeneas, el cuerpo central queda reducido a una sala diáfana con una puerta en el centro de cada uno de sus lados. Lo que en las plantas de Palladio era la zona más articulada, con la secuencia de loggias de acceso, vestíbulo, sala principal y, en general, escaleras interiores y recintos menores, queda aquí convertida en un espacio vacío, sin ningún elemento que lo cualifique, mientras que el peso de la definición interna se desplaza a los cuerpos laterales, que además avanzan con relación a los frentes de la sala. Este énfasis de los cuerpos laterales respecto al centro se manifiesta asimismo en el volumen. No hay en Stratford Hall ni pórtico ni frontón, sólo la escalera exterior, en el centro de la composición; lo que domina la silueta del edificio son los dos grandes cuerpos de chimeneas, formados cada uno por la agrupación de cuatro de ellas y que, situados simétricamente sobre los volúmenes laterales del edificio, constituyen el motivo dominante del mismo. Estos cambios respecto a una villa de Palladio permiten acomodar el edificio a las nuevas necesidades presentes en el siglo XVIII; se precisa un mayor desarrollo y comodidad de las habitaciones privadas en relación con las puramente representativas, que aquí quedan reduci-

das a la sala central. Se mantiene, no obstante, la significación que dan a la casa, la planta noble elevada, la simetría, la situación de los accesos en el eje y la sala principal en el centro.

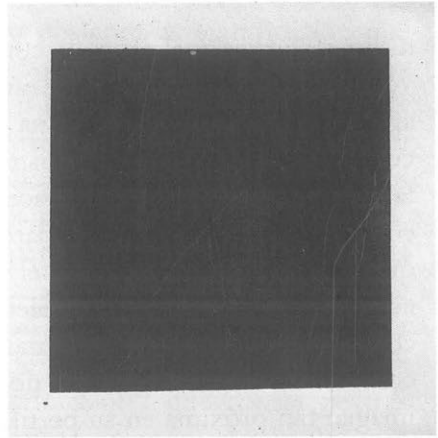
Pero, a la vez, una casa palladiana transforma radicalmente el tipo y la imagen de una villa de Palladio; frente a una composición jerárquicamente articulada desde unos pórticos laterales de servicio, pasando por los extremos neutros del frente del edificio hasta el elemento central dominante del pórtico con frontón, Stratford Hall ofrece una imagen opuesta, en la que el peso de la composición se ha desplazado a los cuerpos laterales. De una composición centrada e indiscutiblemente unitaria se ha pasado a otra que consta de tres cuerpos yuxtapuestos en planta y en la que en alzado lo más característico es la dualidad constituida por los dos cuerpos de chimenea. Estos cuerpos de chimenea parecen fijar el edificio al suelo y, por su posición separada pero simétrica respecto al centro de la composición, dan lugar a un desdoblamiento que sin embargo no niega la unidad del todo.

Volviendo a la «casa cerca de Nueva York» de Charles Moore y Richard Oliver, es patente la absoluta diferencia de su planta con la que acabamos de analizar. El proyecto de Moore tiene una planta irregular, libremente dispuesta, frente a la regularidad y simetría de Stratford Hall. Observando con atención la planta alta de la «casa cerca de Nueva York» vemos que, no obstante, superpuestas a su planta dispersa se señalan tres figuras cuadradas iguales, dibujados sus lados con elementos diversos —muros con chimeneas, tabiques con cámara para ventilación de aseos, otros muros y tabiques; y vigas proyectadas sobre el dibujo de la planta— y situadas en tres de los vértices de un rectángulo. Son estos cuadrados los que, solamente insinuados en planta, constituyen en alzado los potentes cuerpos de chimeneas visibles sobre las cubiertas. Dada su posición en planta, aparecen siempre dos de ellos en los alzados, oculto el tercero detrás de uno de los otros dos; esto da una imagen que contribuye por una parte a crear la impresión de fachada —y fachada ordenada y esencialmente simétrica— en cada uno de los alzados y, por otra, a sugerir una regularidad y compleción en planta —al hacer suponer la presencia de cuatro elementos de chimenea en vez de los tres existentes— que en realidad no es tal. Al efecto mencionado en alzado contribuye también la solución de las cubiertas. Cada cuerpo de edificio de planta cuadrada tiene una cubierta de dos faldones

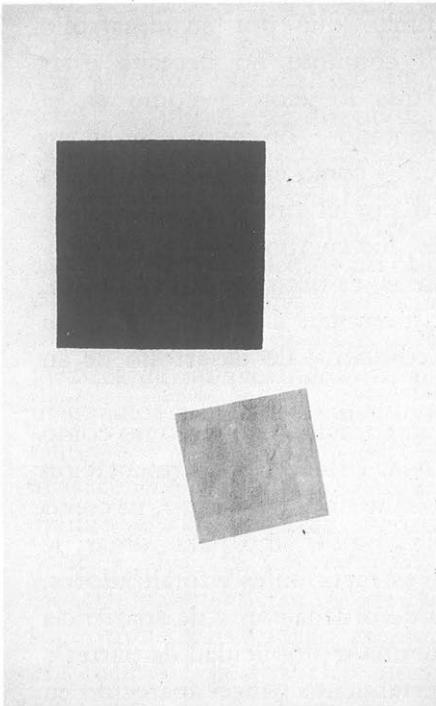
dispuestos diagonalmente y con el punto más alto en uno de los vértices; es decir, se trata de un fragmento de la cubierta a cuatro aguas que correspondería a una planta formada por la agrupación de cuatro cuadrados como el existente. Esta condición fragmentaria de la cubierta de cada pieza hace que en alzado se la pueda hacer corresponder con otra que aparece en posición simétrica, de manera que al ascender ambas hacia el centro del conjunto configuran una cubierta aparentemente completa. Se trata de una serie de cuerpos completos en planta, fragmentarios en volumen y que recuperan su compleción en la imagen que de los mismos nos dan los alzados, una imagen tan próxima en su perfil global a la de Stratford Hall. A este efecto de compleción contribuyen asimismo los bloques de chimeneas a los que ya nos hemos referido; aparte de completar la imagen de edificio unitario, las chimeneas lo «anclan» al irregular terreno y fijan mediante el orden rígido que establecen una planta que parecía dispersarse en exceso.

Se consigue con estos mecanismos dar una unidad de imagen y una estabilidad de planta a un edificio que por su desarrollo multiforme parecía no poseerlas. El conjunto no necesita estar encerrado por un contorno rígido que lo acote —como en el proyecto de Kahn anteriormente comentado— ni envolverse en un revestimiento continuo que lo unifique —como en el proyecto para Berlín de Stirling. Obtiene la unidad por el orden y claridad de disposición de sus elementos nucleares, los cuerpos de chimeneas, y por la eficaz composición de las cubiertas; es decir, por medios que, siendo estrictamente arquitectónicos, permiten a la vez una gran libertad de organización interna del edificio y de desarrollo de su contorno.

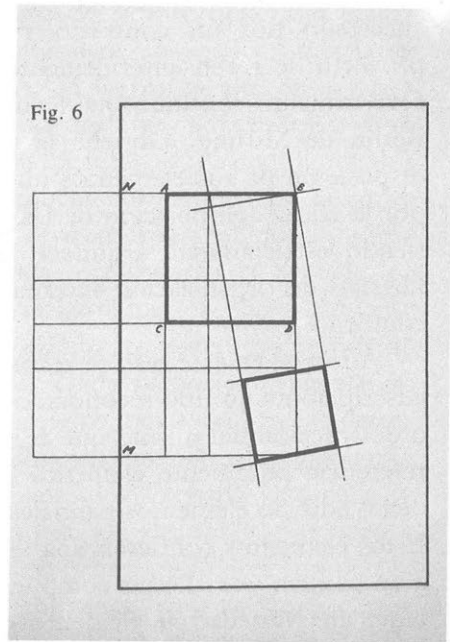
Además, en este caso se recurre a un edificio del pasado no como adscripción a un tipo reconocido que haga evidente la fragmentación o destrucción del mismo que el nuevo edificio lleva a cabo, ni como referencia puramente estilística e iconográfica, sino para tomar de dicho edificio elementos parciales pero estructurantes y totalizadores. Estos elementos confieren una unidad de ordenación y de apariencia a un edificio que al estar compuesto de una multiplicidad de partes y tener una variedad de elementos de cerramiento habría aparecido en principio como no unitario.



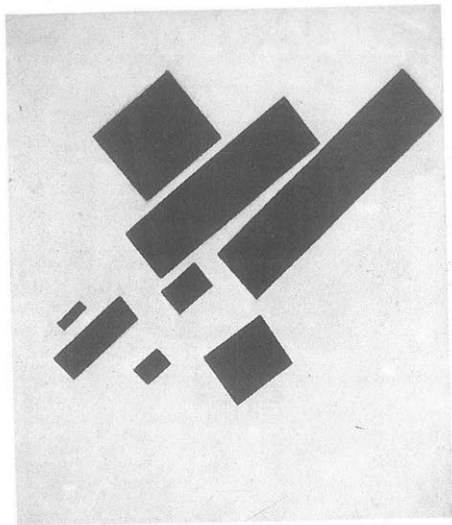
1



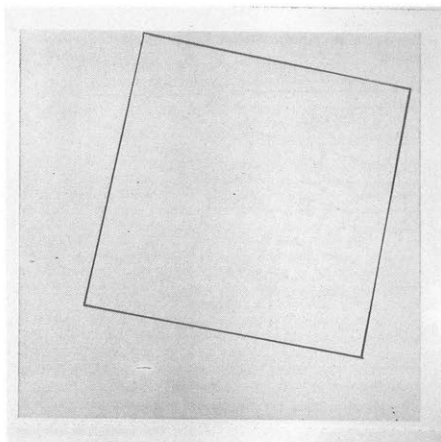
2



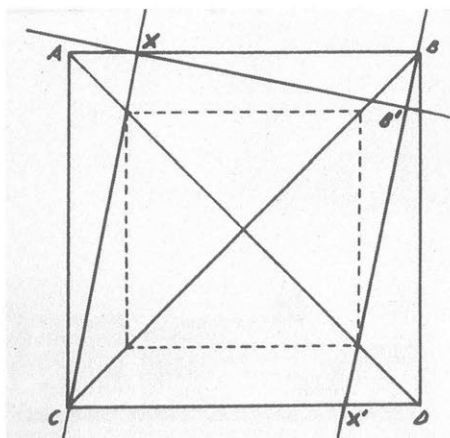
3



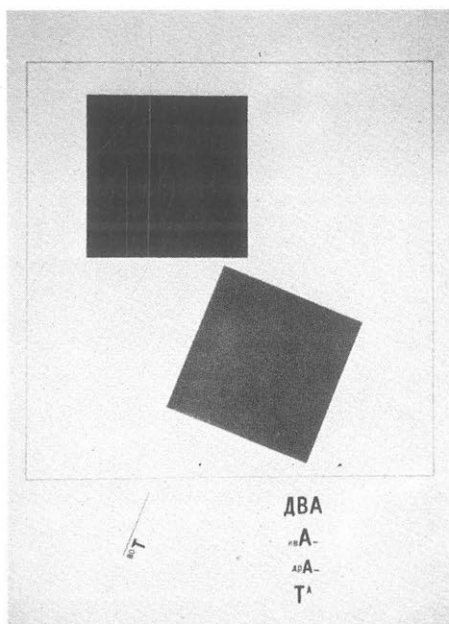
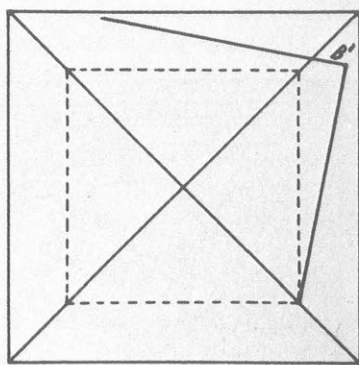
4



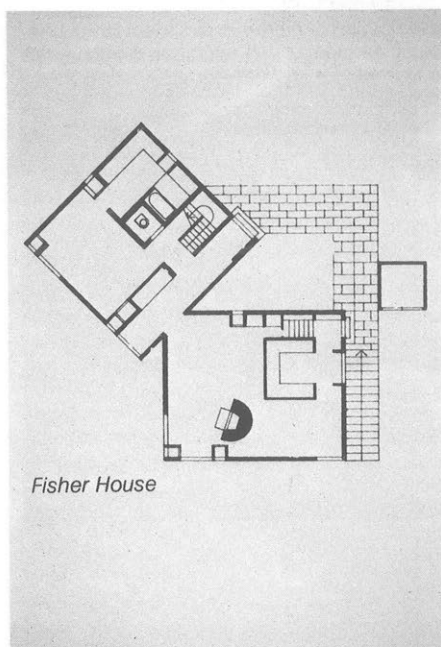
5



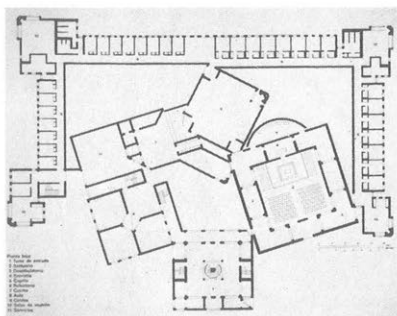
6



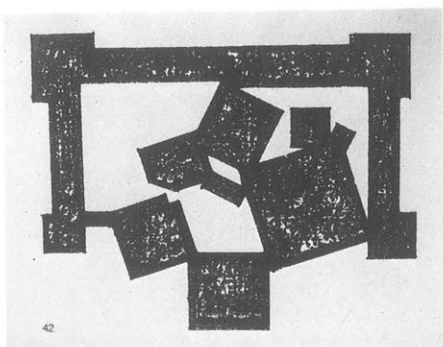
7



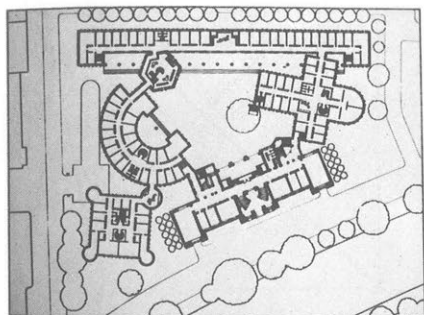
8



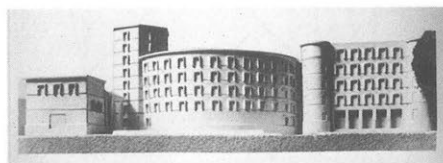
9



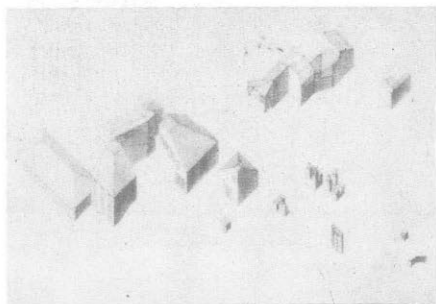
10



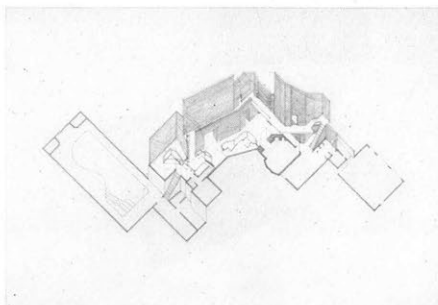
11



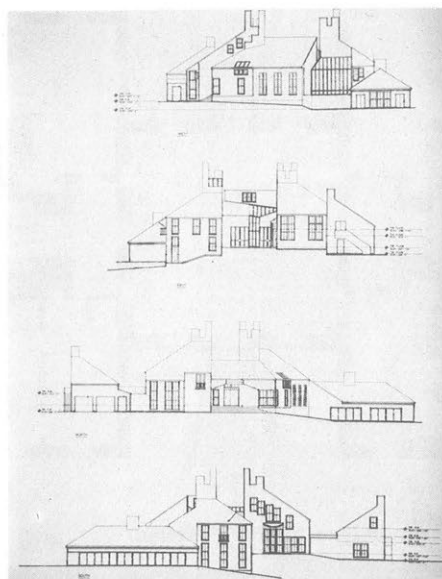
12



13



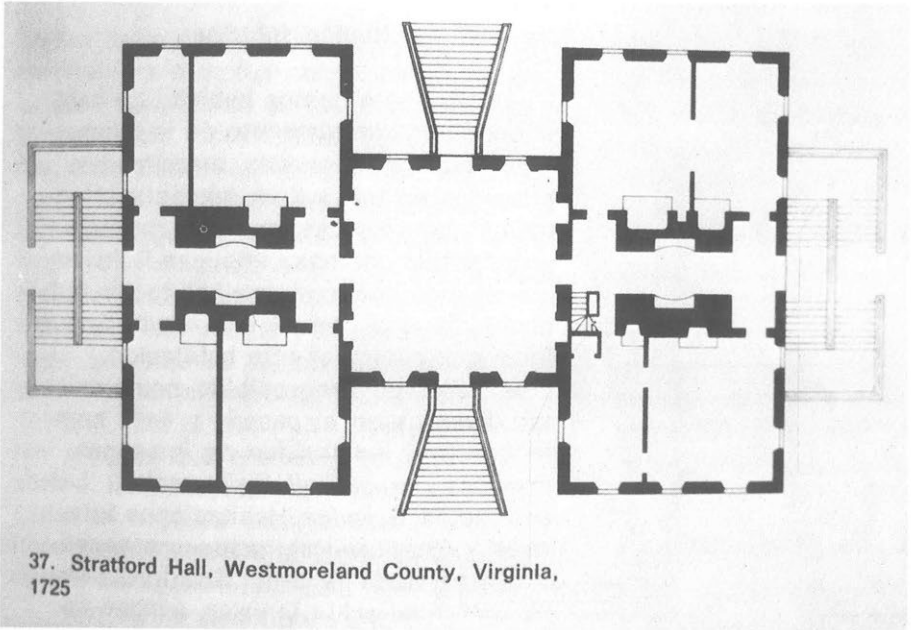
14



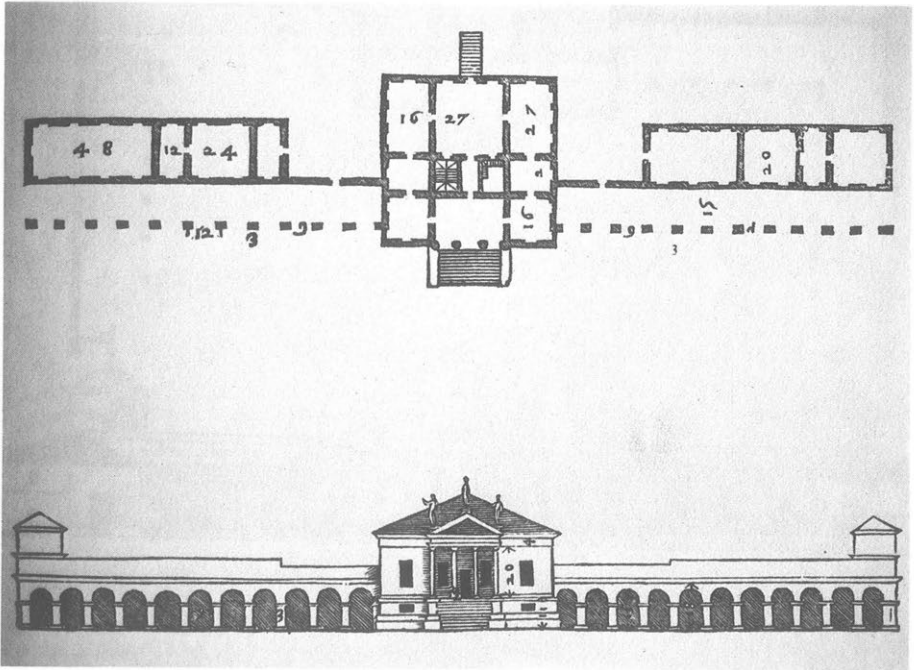
15

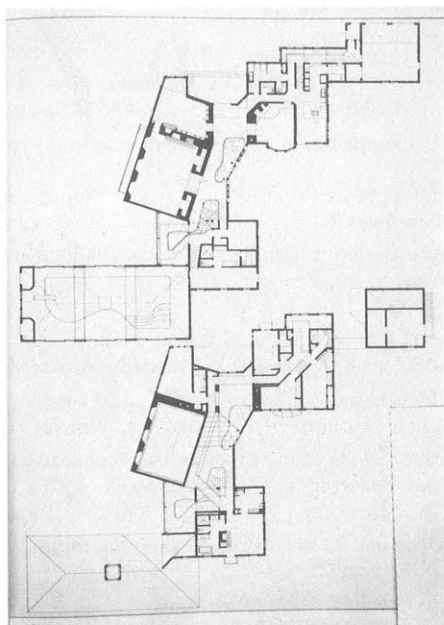


16



17





19

Relación y procedencia de las ilustraciones

1. Kasimir Malévitch. Cuadrado negro, 1915.
(Kurt Rowland, *A History of the Modern Movement. Art. Architecture. Design.* Ed. Looking and seeing, Londres, 1973, il. 457, p. 186 [Museo Ruso, Leningrado]).
2. Kasimir Malévitch. Composición suprematista: cuadrado rojo y cuadrado negro, 1915.
(*Malévitch*, Centre Georges Pompidou, París, 1980, p. 30 [The Museum of Modern Art, Nueva York]).
3. Esquema explicativo de la construcción de «cuadrado rojo y cuadrado negro», según Poul Pedersen.
(*Malévitch*, fig. 6, p. 31).
4. Kasimir Malévitch. Ocho rectángulos rojos, 1915.
(K. Rowland, il. 460, p. 187 [Stedelijk Museum, Amsterdam]).
5. Kasimir Malévitch. Cuadrado blanco sobre fondo blanco, 1918.
(*Malévitch*, p. 31 [The Museum of Modern Art, Nueva York]).
6. Esquema explicativo de la construcción de «cuadrado blanco sobre fondo blanco», según Poul Pedersen.
(*Malévitch*, fig. 5, p. 32).
7. El Lissitzky. Una página de «Historia de dos cuadrados», 1922.
(K. Rowland, il. 508, p. 202).
8. Louis I. Kahn. Casa Fisher, 1960. Planta.
(C. Norberg-Schulz y J. G. Digerud, *Louis I. Kahn, idea e imagen.* Xarait Ed., Madrid, 1981, p. 124).
9. Louis I. Kahn. Convento de las Hermanas Dominicas. Media, Pennsylvania, 1965-68. Planta.
(R. Giurgola y J. Mehta, *Louis I. Kahn.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 43).
10. Louis I. Kahn. Convento de las Hermanas Dominicas. Esquema figura-fondo.
(R. Giurgola y J. Mehta, il. 42, p. 180).
11. James Stirling. Centro de la ciencia, Berlín, 1979. Planta baja.
(*James Stirling. Buildings and Projects.* Rizzoli, Nueva York, 1984, il. 3, p. 287).
12. James Stirling. Centro de la ciencia. Maqueta.
(James Stirling, p. 286).
13. Charles W. Moore (con Richard B. Oliver). Casa cerca de Nueva York, 1976. Análisis volumétrico.
(Ejercicio Cátedra de Dibujo Técnico ETSAM).
14. Charles W. Moore. Casa cerca de Nueva York. Análisis espacial.
(Ejercicio Cátedra de Dibujo Técnico ETSAM).
15. Charles W. Moore. Casa cerca de Nueva York. Alzados.
(*L'architecture d'aujourd'hui* n.º 184, marzo-abril 1976, p. 20).
16. Stratford Hall, Westmoreland County, Virginia, 1725. Vista frontal.
(Vincent Scully, *The Single Style Today.* George Braziller, Nueva York, 1974, il. 90).
17. Stratford Hall. Planta.
(C. Moore, G. Allen y D. Lyndon, *La casa: forma y diseño.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, il. 37, p. 165).
18. Andrea Palladio. Villa para Leonardo Emo en Fanzolo di Veduggio. Planta y alzado, de los «Quattro Libri».
(G. G. Zorzi, *Le ville e i teatri di A. Palladio.* Vicenza, 1968, il. 287).

19. Charles W. Moore. Casa cerca de Nueva York. Planta baja y planta primera.
(*L'architecture d'aujourd'hui*, p. 21).